

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 151-165

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5205

La visión del mundo como medio de exploración interior: una lectura de *Los heraldos negros* de César Vallejo

The World View as a Means of Internal Exploration: A Read of *The Black Heralds* of César Vallejo

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

amudarram@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8008-7251>



RESUMEN

En algunos poemas de *Los heraldos negros* (1919), primer conjunto publicado por César Vallejo, existe una predisposición por parte del sujeto lírico para valerse del sentido de la vista como el medio con el que se propicia la identificación, en distintos grados, con aquellos elementos que lo rodean. En ese sentido, es posible reconocer dos operaciones distintas: en una, la visión del elemento enfocado despierta una reacción interior en el observador; en la otra, la visión del elemento observado le revela

una íntima verdad personal al protagonista. Los elementos, entonces, se comportan como recursos para que el sujeto lírico, que se trata de una proyección del poeta, sepa más de sí conforme interpreta y comprende a su entorno. Para demostrar esta lectura, en nuestro trabajo se procederá a analizar los poemas «Deshojación sagrada», «La araña», «La de a mil» y «Las piedras».

Palabras clave: Vallejo, mundo afectivo, *Los heraldos negros*, visión del mundo.

ABSTRACT

In some poems of *The Black Heralds* (1919), the first set published by César Vallejo, the lyric subject has a predisposition to use the sense of sight as the means to identify, in different levels, those elements that surround him. Consequently, it is possible to recognize two different visions: in one vision, the focused element stimulates an inner reaction in the observer; in the other vision, the protagonist discovers —through the observed element— an intimate and personal truth for him. Hence, the elements behave as resources in order that the lyrical subject knows more about himself as he interprets and understands his surroundings. It must be understood that the lyrical subject is a projection of the poet. To demonstrate this interpretation, in this study we will proceed to analyze the poems «Deshojación sagrada», «La araña», «La de a mil» and «Las piedras».

Key words: Vallejo, affective world, *The Black Heralds*, world view.

Recibido: 15/06/19 Aceptado: 10/07/19

Para nuestro acercamiento a *Los heraldos negros* (1919), hay que tener en cuenta, antes de todo, un breve texto que César Vallejo recogió en su libro de ensayos *El arte y la revolución* (1973), un volumen aparecido póstumamente. Si bien es cierto que este último título pertenece a una época posterior a *Los heraldos negros*, específicamente al periodo situado entre fines de la década de los veinte y principios de la década de los treinta, creemos que es válido vincularlos en tanto provienen del mismo creador. En aquel fragmento, Vallejo anotaba lo siguiente: «Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica [...] Sabido es que cuando más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (1973: 64). ¿Cómo habría que descifrar lo que Vallejo comprendía, en este texto, por «personal»? En primer lugar, hay que advertir que utiliza dicho adjetivo para describir la naturaleza de la gramática, y con ella, la de las demás dimensiones de la palabra. La normativa y las convenciones lingüísticas, de acuerdo con esta perspectiva de Vallejo, deberían adaptarse a las necesidades y búsquedas expresivas del poeta. En segundo lugar, no hay que ignorar el empleo, por parte de Vallejo, del vocablo «intransferible», que es otro adjetivo. Con él no hace más que remarcar la condición de tales requerimientos. No podría haber dos poetas que compartieran los mismos cuestionamientos, mucho menos que esbozaran las mismas respuestas. Sus puntos de vista, por más que coincidieran en ciertos aspectos, ocuparían siempre posiciones diferentes y, por lo tanto, serían únicos inevitablemente. De igual manera ocurriría, entonces, con sus lenguajes.

Líneas más adelante, en ese mismo fragmento, Vallejo utiliza nuevamente el adjetivo «personal». Esta vez es para referirse a la sensibilidad del artista. Lo llamativo es que, en esta oportunidad, el poeta remarca que lo personal no es necesariamente una alusión a lo individual, o a lo egocentrista. En este pasaje del

texto pareciera contradecir lo sugerido en un primer momento. Es evidente que lo individual es contrapuesto a lo colectivo. En ese sentido, lo personal no solo debe ser una característica forjada por el poeta por sí y para sí, sino por sí, pero para los demás seres humanos. Tania Favela, quien también ha indagado sobre el sentido de este texto, comenta al respecto:

Lo personal, en cambio, sugiere un mundo afectivo, un ritmo emocional, una relación específica con el mundo y con los hombres que lo habitan. La lengua del poema dice desde ese mundo afectivo y se dirige hacia ese mundo afectivo, ahí se establece un tipo de comunicación que nada tiene que ver con la comunicación convencional encargada de emitir mensajes legibles para todos (2017: 4).

Este «mundo afectivo» o «ritmo emocional» que reconoce Favela nos permite conciliar los usos que Vallejo recogía del término «personal». Detrás de esta declaración, se está planteando una poética. Si el poeta no accede a este orden que habita en su interior, luego no será capaz de adoptar al lenguaje tal como lo requiera, así como tampoco podrá comunicarse en un nivel más profundo con el resto de los seres humanos. Por otro lado, el texto de Vallejo parece indicar que la forma lingüística respondería a la consistencia del mensaje elaborado por el poeta. Es una dinámica —una configuración— en la que los elementos involucrados, al influirse mutuamente, dependen el uno del otro. En pocas palabras, en los poemas estarían involucrados tres gestos distintos: uno, la inmersión del poeta en su mundo interior; dos, la elaboración y constitución del lenguaje del poema; y tres, la comunicación afectiva —por brindarle una denominación más precisa— con los lectores.

Ahora bien, de acuerdo con José Miguel Oviedo, distintos eventos desafortunados se presentaron en la vida de César Vallejo durante el proceso de escritura de *Los heraldos negros*,

el cual fue su primer libro. El crítico anota a propósito de esta situación:

El contexto de los poemas que comprende este análisis está basado en trágicos sucesos que afectan directa y personalmente a su creador, como lo son la muerte de su enamorada María Rosa Sandoval, la de su hermano Miguel, la de González Prada, el autor peruano a quien, según se cree, Vallejo admiraba, y, la más grave de todas, la de su madre, la cual marcará en él un vacío desgarrador e insuperable (1988: 249).

Como puede advertirse, las pérdidas eran de toda índole (amorosa, fraternal, amical y maternal) y debieron remover las fibras más íntimas de Vallejo. Oviedo también considera que la gravedad de estos eventos se vería reflejada en las redes de significantes de los poemas. Su lectura no resulta impertinente, si se recuerda lo anotado por Vallejo en el texto citado al inicio de esta disertación. Las emociones acumuladas por el poeta —el denominado «mundo afectivo»— aflorarían tarde o temprano en su poesía, ya fuera a través de la forma o del contenido, o de ambos, si este alcanzara la debida competencia para así hacerlo. Podríamos decir, entonces, que en los poemas de *Los heraldos negros* se revelaría parcialmente, puesto que tampoco son testimonios autobiográficos, algunos de los rezagos emocionales surgidos en el autor por el hecho de sobrellevar una serie de pérdidas tan valiosas.

En este punto hay que señalar que no se discute la diferenciación que se establece, dentro de una obra de ficción, como lo son los poemas, entre autor real y autor textual. No obstante, hay que reconocer que lo expresado por el yo lírico acerca de un determinado tópico puede ser interpretado como una proyección más de la visión del mundo de su autor real, antes, incluso, que una extensión de su biografía. Samuel R. Levin, quien propone esta idea, concibe al poema como un discurso producido por la

imaginación del autor real. La fuente de lenguaje imaginada por el poeta tiene como eje de su enunciación al yo lírico. Tanto la voz como la mirada representadas a través de la poesía, antes que provenir directamente del sujeto empírico, del autor real, lo harán del yo lírico, ya que este es la conciencia de la cual parten tales medios de expresión. El tipo de fuerza ilocutiva que existiría en un poema, entendiendo «fuerza ilocutiva» por el tipo de función expresiva con que se efectúa una oración, sería similar al siguiente enunciado: «Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que...» (Levin 1987: 70). En la poética de Vallejo la responsabilidad del creador es la de involucrarse vívidamente en su obra. La imaginación poética, tal como la plantea Levin, se hallaría situada entre el momento en que el poeta se ha sumergido en su mundo afectivo y el momento en que debe formular su lenguaje. En ese tránsito, el autor real «cede» la responsabilidad al yo lírico: establecer con los lectores «un tipo de comunicación que nada tiene que ver con la comunicación convencional». En realidad, la ejecución del último depende de la técnica y la entrega del primero.

No hay que ignorar los valiosos postulados de Stefano Arduini (2000) para acercarse a la poesía. Él considera que las figuras retóricas adquieren relevancia trascendente dentro de la literatura, pero, además, las entiende como unidades y estructuras que permiten, por medio del discurso, ser parte de los contextos culturales de la naturaleza más heterogénea en el texto. Arduini sostiene que las figuras retóricas son un ideal antropológico que nos acerca a un aspecto parcial de la realidad tangible a través del texto, es decir, las figuras nos permiten crear a nivel discursivo una manera particular de ordenar y entender las diferentes formas de relacionarse en el mundo. Para ello, se enfatizará considerablemente en la figura del mito, posicionándolo casi de manera dicotómica al discurso lógico tradicional. Resulta interesante e innovadora la propuesta

presentada por Arduini, dado que expone una mayor flexibilidad respecto a las tipologías y clasificaciones de las figuras retóricas, en contraposición a las rigurosidades impuestas por la retórica tradicional. La figura retórica no adquiere importancia por su naturaleza fónica o sintáctica, sino por el conocimiento que desea transmitir y depositar en el lector o en el auditorio. Los poemas elegidos son, en consideración de lo propuesto por Arduini, textos que albergan conocimiento, el cual es compartido, si es que, por supuesto, para el lector resulta legible, en cada figura retórica. Estas figuras forman parte del discurso del yo lírico, como también de la tarea de constitución por parte del poeta. Es posible discernirlas en ambos niveles. El conocimiento ofrecido por los poemas de *Los heraldos negros*, esta vez recordando lo dicho por Vallejo, así como retomando el aporte de Favela, sería el mundo afectivo del poeta, un mundo afectivo influido, de acuerdo con Oviedo, por las muertes que debió soportar el autor años antes.

Si se lee los poemas de *Los heraldos negros* desde este horizonte de miradas, ¿por medio de qué recursos se evidenciaría ese «mundo afectivo»? Corresponde, para tratar de resolver esa interrogante, determinar en qué poemas queda más en evidencia la constitución del «mundo afectivo» del yo lírico, en cuanto proyección imaginada por César Vallejo. Estos poemas deben dejar al descubierto, lo máximo posible, algunos de los rasgos del yo lírico. Deben ser textos en donde el pronombre en primera persona sea empleado de manera explícita. Con este criterio, aún no es posible delimitar una cantidad precisa ni representativa de poemas. Hay varios poemas con esa condición. Hay que optar por incluir otro criterio más. El foco de atención del yo lírico debe estar en su entorno. El modo en que se refiera a sus componentes habrá de evidenciar sus esquemas de valores y, por ende, su visión del mundo. Siguiendo este camino, es posible definir qué poemas abordar: «Deshojación sagrada», «La

araña», «La de a mil» y «Las piedras». En los cuatro, existe una predisposición de parte del yo lírico para valerse del sentido de la vista como una herramienta con la que se propicia la identificación, en distintos grados con aquellos elementos que lo rodean. Es posible reconocer, también, dos situaciones distintas: en una, la visión del elemento enfocado despierta una reacción interior en el observador; en la otra, la visión del elemento observado le revela una íntima verdad personal al protagonista. Los elementos, entonces, se comportan como recursos para que el yo lírico, que es una proyección del poeta, sepa más de sí, se sumerja en su «mundo afectivo», conforme interpreta y comprende a su entorno.

En el poema «Deshojación sagrada», el primero que presenta la sección «Plafones ágiles», una de las seis en que se divide *Los heraldos negros*, el protagonista aprehende el mundo por medio de la vista y queda sobrecogido por el objeto (la luna) que encuentra dentro de su campo visual. El yo lírico, que, como ya se señaló previamente, es una proyección del poeta, intenta entablar, entonces, una conversación con la luna. Aunque se dirige a ella en todo momento, esta nunca le responde. Viene a ser un soliloquio, en el sentido estricto del vocablo. El poema consta de tres estrofas de cuatro versos cada una. En los primeros, aquellos con los que inicia cada estrofa, el yo lírico muestra una imagen a partir de la cual revela cómo concibe a su alocutario. Es así como la luna, descubrimos los lectores, es una «Corona de una testa inmensa», un «Alocado corazón celeste» y, ya cuando hay mayor cercanía entre ella y el protagonista, este le llama «mi corazón gitano». Los tres casos permiten entender el valor de la luna dentro del mundo representado del poema. Este cuerpo astrológico es situado dentro de una jerarquía de lo terrenal, en la que ocupa un lugar preponderante (Corona/testa). Asimismo, la luna es vista como un órgano vital asociado al amor y entendido fuera de este mundo. En última instancia,

figura como un corazón, nuevamente, pero esta vez exótico, que vive en los límites de la sociedad. Se retoma, como se puede observar, la idea de que se trata de un elemento extraterreno, perteneciente a un ámbito superior. El sentido de la vista resulta importante, pues es por medio de él que se conoce las cualidades de la luna: «Luna! Corona de una testa inmensa, / que te vas deshojando en sombras gualdas! / Roja corona de un Jesús que piensa / trágicamente dulce de esmeraldas! // [...] por qué bogas así, dentro la copa / llena de vino azul, hacia el oeste / cual derrotada y dolorida popa». En estas estrofas la luna es un objeto solitario, ya sea como una corona, ya sea como ese cuerpo que flota en medio de la oscuridad de la noche. En la última estrofa, quizá a raíz de los atributos reconocidos, se propone una identificación explícita: la luna es el corazón del yo lírico, «Y a fuerza de volar en vano [...] vaga en el azul llorando versos!».

El segundo poema, «La araña», pertenece a la sección «Buzos». A diferencia del primero, en este no existirá un alocutario representado. El protagonista, que se desenvolverá de manera más explícita, no se dirigirá en ningún momento a la araña, tan solo procederá a describirla. Por la primera estrofa se sabe que esta criatura «Es una araña enorme que ya no anda, / una araña incolora, cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen, sangra». En la segunda estrofa, el sentido de la vista adquiere un mayor protagonismo: «Hoy la he visto de cerca». Asimismo, señala que los ojos del animal son «los pilotos fatales de la araña». El yo lírico percibe el esfuerzo con el que la araña «hacia todos los flancos / sus pies innumerables alargaba». En la tercera estrofa, sigue describiendo el yo lírico a la araña: «temblaba fija / en un filo de piedra; el abdomen a un lado, / y al otro la cabeza». En la cuarta estrofa, el protagonista afirma: «Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse». La pesadez, la desorientación y la indecisión son aspectos que el yo lírico reconoce en la araña detrás de sus movimientos (o, más bien, de la ausencia de estos).

Es así como agrega: «Y, al verla / atónita en tal trance, / hoy me ha dado qué pena esa viajera». El mundo representado en el poema no se extiende más allá del animal invertebrado, por ello, se hace referencia continuamente a la anatomía de la araña. Lo resaltante en este poema es que el yo lírico parece identificarse con la criatura, de allí que sea capaz de reconocer sus emociones. La personificación de la araña disimula la autoexploración que realiza el protagonista. En ese sentido, cabe afirmar que el yo lírico, a partir de la figura de la araña, se sabe dividido entre su cabeza (la razón) y su abdomen (el deseo), inmerso en medio de un viaje cuya ruta a seguir desconoce por completo. Esto explicaría por qué siente pena por el animal. En verdad, siente pena por sí mismo. Esta fractura interior, entre lo que se debe hacer y lo que se desea hacer, provoca que no pueda actuar con precisión, con claridad.

El tercer poema, «La de a mil», corresponde a la sección «Truenos». En este caso, la presencia del personaje será mucho más marcada. Es así como el locutor personaje que se erige se representa a nivel discursivo de manera más directa por medio de un «yo» insertado en el interior del texto. Así como en el poema de la araña, y en contraste con el poema donde figuraba la luna, en este texto, hay un elemento que forma parte del campo visual del yo lírico y que concita su atención. No pretende comunicarse con él, solo se dedica a observarlo y a reflexionar a partir de las situaciones que describe. Ese elemento es el suertero, es decir, un vendedor ambulante de loterías. Esta interpretación no es superficial. José Enrique Finol también la concibe así:

Para el poeta, Dios se ha convertido en el azar, en el destino, no rige nada ni maneja los destinos de nadie. Dios se ha disfrazado de suertero para aparentar aun su presencia en el mundo. El hombre no cree en él sino por la superstición, con la esperanza de

que el azar lo premie algún día. El poema «La de a mil» contiene la concepción de Dios como destino, como azar (2010: 109).

Desde la primera estrofa, el yo lírico plantea una vinculación entre este sujeto y Dios: «El suertero que grita «La de a mil», / contiene no sé qué fondo de Dios». Así como ese suertero deviene en una figura metonímica de Dios, este yo lírico vendría a representar de manera singular una voz universal, la del ser humano. En la segunda estrofa se profundiza esta analogía. Se la remarca en los siguientes términos: «Pasa el suertero que atesora, acaso / nominal, como Dios, / entre panes tantálicos, humana / impotencia de amor». A lo largo del poema, el sentido de la vista servirá para aprehender la realidad donde el Dios representado será como una suerte de bohemio andrajoso, que regirá el mundo y dará su gracia de manera azarosa: «Yo le miro el andrajo. Y él pudiera / darnos el corazón; / pero la suerte aquella que en sus manos / aporta, pregonando en alta voz, / como un pájaro cruel, irá a parar / adonde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios». El yo lírico adopta una perspectiva solidaria desde la que hará evidente su decepción de Dios. Es así como terminará por asociarlo con el azar, con lo absurdo.

El cuarto poema, «Las piedras», también integra la sección «Truenos». Aquí se observa que el yo lírico se hace presente desde los primeros versos del poema. No figura un alocutario dentro del mundo representado dentro del poema. Sin embargo, el protagonista se dirige, en un par de oportunidades, a una «Madre nuestra». La solemnidad es similar a la que se emplea en una expresión parecida: «Padre nuestro». Si se tiene en consideración el discurso en el que esta expresión aparece usualmente, es decir, si se recuerda la oración cristiana del padre nuestro, se notará el parentesco, pero también la distancia existente entre ambos casos. En la oración, el padre cristiano «está en los cielos». Entonces, probablemente, no resultaría desproporcionado considerar que esta «Madre nuestra» del poema de Vallejo, un

poema en el que el foco de atención del yo lírico son las piedras, se halle, por oposición a ese padre, en los suelos. Puede ser, por lo tanto, una representación de la Naturaleza. La comunicación que se mantiene con ella es aprovechada por el yo lírico para compartir sus percepciones de las piedras. El protagonista juzga su accionar sobre ellas: «Esta mañana bajé / a las piedras ¡oh las piedras! / Y motivé y troquelé / un pugilato de piedras». Es allí cuando se confiesa: «Madre nuestra, si mis pasos / en el mundo hacen doler, / es que son los fogonazos / de un absurdo amanecer». El protagonista, tal como ocurre en el poema «La de a mil», interpreta, desde su condición singular, particular, a una voz universal, la del ser humano. Es como si se disculpara ante la Naturaleza por su presencia e impacto sobre ella y sus criaturas. El yo lírico, una vez que percibe la oculta sensibilidad de las piedras, reconoce su superioridad frente a los seres humanos: «Las piedras no ofenden; nada / codician. Tan sólo piden / amor a todos, y piden / amor aun a la Nada». De los hombres, en cambio, el protagonista afirma: «Mas, no falta quien a alguna / por puro gusto golpee». Detrás de un evento tan simple, se encierra la maldad. El yo lírico rechaza ese accionar. Las piedras han sido personificadas. No obstante, no se relacionan con personas comunes, sino con aquellas que «no hacen daño». Cuando adoptan esa condición, no solo sienten, sino que piden amor. El protagonista incluso se dará cuenta de que se lo piden a la Nada. Y si bien las piedras son los seres más humildes, también están emparentadas con la luna: «Tal, blanca piedra es la luna / que voló de un puntapié...». Por eso, el yo lírico no solo se procura disculpar con la Naturaleza, sino que intenta, quizá en un gesto desesperado, fundirse con ella, como una manera de apartarse de los demás: «Madre nuestra, esta mañana / me he corrido con las hiedras, / al ver la azul caravana / de las piedras».

Hay más de un rasgo por el que se distinguen los poemas «Deshojación sagrada», «La araña», «La de a mil» y «Las piedras».

Primero, hay que fijarse en los objetos que concitaron la atención del yo lírico. Son la luna, una araña, un suertero y las piedras. Es posible reconocer una diferencia de niveles dentro del campo visual del protagonista. En la parte superior, en el cielo, se halla la luna. En el mismo plano que el yo lírico, se halla el suertero. En la parte inferior, en el suelo, se ubican la araña y las piedras. El entorno entero le sirve al poeta para su escritura. Luego, hay que considerar la relación que el yo lírico construye con cada uno de estos elementos. En este momento, recogemos las ideas producto de nuestras lecturas interpretativas previas. En «Deshojación sagrada», la luna es un objeto importante, pero solitario. Es un cuerpo que flota en medio de la oscuridad de la noche. A partir de estos atributos, el yo lírico propone una identificación con ella. Entonces, cabe inferir que estos también son los atributos del poeta. La luna le permite advertir su brillante soledad. En «La araña», el yo lírico se identifica con la criatura. Sabe reconocer sus emociones. A partir de ella, el protagonista devela su fractura interior: vive dividido, sangrando, es decir, sufriendo, entre su cabeza (la razón) y su abdomen (el deseo). A esto hay que agregar la sensación de desorientación que lo asalta y que lo inmoviliza, por más ojos y pies que posea. El yo lírico está inmerso en medio de un viaje cuya ruta a seguir desconoce por completo. En «La de a mil», el suertero es una figura metonímica de Dios. El yo lírico, por su parte, representa de manera singular una voz universal, la del ser humano. Es desde esta perspectiva que Dios es representado como un bohemio andrajoso. Rige el mundo y otorga su gracia de manera azarosa. El desconcierto del yo lírico refleja el grado de confusión del poeta. No hay un orden establecido en el mundo. Los hombres están a merced de la ignorada suerte. En «Las piedras», el yo lírico interpreta, otra vez, a una voz universal, la del ser humano. Es como si se disculpara ante la Naturaleza por su presencia y el impacto sobre ella y sus criaturas. Las piedras son personificadas. Son los seres más humildes (son las que piden amor, incluso, a la Nada) y,

por ello mismo, son superiores a los seres humanos y su maldad intrínseca (están emparentadas con la luna).

En los dos primeros poemas, «Deshojación sagrada» y «La araña», la visión del elemento enfocado despierta una reacción interior en el observador, es decir, en el yo lírico. Es así como se saca a la luz su soledad y su fractura interior. En los otros dos poemas, «La de a mil» y «Las piedras», la visión del elemento observado le revela una íntima verdad personal al protagonista. En cuanto se representa como una voz universal, el yo lírico se concibe como una proyección de la humanidad. Es su innegable esencia. Por ello, descubre, por un lado, la ausencia de Dios y el sometimiento de la humanidad a lo contingente; mientras que, por otro lado, manifiesta su culpa y su sensación de inferioridad ante la naturaleza. Estos distintos elementos (la luna, la araña, el suertero, las piedras), son los recursos a los que recurre el yo lírico para conocer más de sí. El poeta filtra su «mundo afectivo» en estos poemas. Su mirada se enfoca en lo personal: primero, en su propio mundo interior, a continuación, también se preocupa por su especie —lo colectivo— y sus circunstancias. Las emociones que albergan sus poemas (la soledad, el desconcierto, el desarraigo) construyen un puente hasta sus lectores porque son emociones universales. Existe, por lo tanto, una genuina comunicación entre el poeta y ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

LEVIN, Samuel R. (1987) [1976]. «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema». En MAYORAL, José Antonio (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 59-82.

FAVELA, Tania (2017). «Volver a Vallejo: notas sobre poética y política». *Laboratorio*, 16, 1-14. Recuperado de <<http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2017/08/Tania-Favela.pdf>>. (Consulta 20 de junio de 2019).

FINOL, José Enrique (2010). «Los heraldos negros de César Vallejo o la conciencia trágica de la vida». *Alpha*, 31, 103-118. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n31/art_08.pdf>. (Consulta 20 de junio de 2019).

OVIEDO, José Miguel (1988). «Contexto de *Los heraldos negros*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, 247-256.

VALLEJO, César (1959) [1918]. *Los heraldos negros*. Lima: Perú Nuevo. Recuperado de <https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2018/05/libro_000007.pdf>. (Consulta 20 de junio de 2019).

_____ (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul. Recuperado de <https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000013.pdf>. (Consulta 20 de junio de 2019).